



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE**

FERIDA VIVA

Notas sobre vazios

Laila Lopes Varaschin

Orientadora: Professora Dra. Susana Dobal

Brasília,
junho de 2018



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE**

FERIDA VIVA

Notas sobre vazios

Laila Lopes Varaschin

Orientadora: Professora Dra. Susana Dobal

Memorial descritivo do produto apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Audiovisual.

Brasília,
junho de 2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE

Memorial descritivo do produto apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Audiovisual.

FERIDA VIVA

Notas sobre vazios

Laila Lopes Varashin

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Orientadora Dra. Susana Madeira Dobal Jordan

Prof. Dr. Michael Moacir Peixoto

Prof. Dra. Gabriela Pereira Freitas

Suplente: Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima

Brasília,
junho de 2018

[...]ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos (CALVINO, 1990, p. 28).

RESUMO

Este projeto teve como objetivo investigar as questões de tempo, narrativa e veracidade na fotografia enquanto recurso estético do cinema, por meio do curta-metragem *Ferida Viva*¹. O produto explora as fronteiras entre os gêneros documentário e ficção a partir da mescla entre fotografias de arquivo e de outras produzidas entre 2017-2018, justapostas a uma narração em *off*. Pretende-se incitar no espectador novas percepções sobre características de Brasília, bem como estimular uma reflexão sobre o conceito de cidade e de que maneira o espaço urbano afeta as relações interpessoais.

Palavras-chave: curta-metragem, Brasília, fotografia, tempo, documentário, ficção.

1 O curta-metragem pode ser assistido em: <http://bit.ly/feridaviva>

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. PROBLEMA DA PESQUISA	8
3. OBJETIVOS	10
3.1. Objetivo geral	10
3.2. Objetivos específicos	10
4. JUSTIFICATIVA	11
5. REFERENCIAL TEÓRICO	13
5.1. Fotografia e cinema	13
5.2. Documentário x ficção	15
6. METODOLOGIA	20
6.1. Pré-produção	20
6.1.1. Construção narrativa e recursos propostos para a inserção dos elementos: passado x presente (percepção de tempo); realidade x ficção	21
6.1.2. Propostas estéticas para a direção de fotografia	22
6.1.2.1. Composições fotográficas enquanto storytelling	23
6.1.2.2. O fotógrafo em primeira pessoa e a criação de uma percepção universal por meio da estética	24
6.1.2.3. Abandono como sugestão da presença humana	25
6.1.2.4. Paisagens, sociedade	26
6.1.3. Propostas estéticas para o desenho de som	30
6.1.4. Propostas estéticas para a montagem	30
6.2. Produção	31
6.2.1. Pesquisa de material: Arquivo Público do Distrito Federal	31
6.2.2. Produção fotográfica	32
6.2.3. Locução	33
6.3. Pós-produção	33
6.3.1. Ressignificação: a direção na montagem	33
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
8. REFERÊNCIAS	37
8.1. Bibliografia	37
8.2. Filmografia	38
9. ANEXOS	39

1. INTRODUÇÃO

Dos meios de locomoção às interações interpessoais – que, diferentemente de outras metrópoles, se dão apenas em locais específicos que não as ruas – foram vários os estranhamentos que Brasília me causou quando coloquei os pés na cidade pela primeira vez.

Não nasci aqui, mas sempre que me perguntam de onde venho, digo “de Brasília”: não para negar minhas origens, e sim porque simplesmente me soa estranho dizer outra coisa. Foi aqui onde vivi os eventos considerados marcantes pela maioria numa trajetória de vida e, pela força do hábito, há alguns anos já não entendo bem como as pessoas são capazes de se localizar quando as ruas têm nomes no lugar de números. No entanto, minha relação com *pertencimento* é delicada, uma vez que também não me pareça tão natural me dizer daqui, já que anula minha real cidade natal. Por que, então, definir de onde venho sempre me soa tão difícil?

Precisei viver uma experiência em outra cidade, em outra cultura, para me tornar capaz de responder. Após uma temporada em Nova Iorque, no ano passado, compreendi que os vínculos afetivos pautam a maneira com que me situo e me percebo enquanto ser social que pertence a uma determinada comunidade ou local. Nesse período, entendi que ser honesta e falar intimamente do que me pertence também poderia dizer sobre o outro e abrir possibilidades de conexão.

Falar sobre Brasília virou urgência, uma necessidade de dialogar e saber se a forma com a qual a cidade se revelou para mim também era percebida pelos outros da mesma maneira.

Assim nasce *Ferida Viva*, um curta-metragem ficcional concebido a partir do roteiro de Lucas Marchesini, ex-aluno da Faculdade de Comunicação, que conta sucintamente a história de Brasília até o momento em que, por razões desconhecidas, a cidade é abandonada e sua “morte” é decretada. No filme, a cidade foi abandonada há alguns anos e, para reconstruir a memória desse passado, utiliza-se de recursos narrativos do gênero documentário, como uma locução em *off* e o encadeamento de fotografias inéditas, feitas para a produção, somadas às de arquivo, selecionadas para o mesmo fim.

No roteiro, o suposto esvaziamento de Brasília faz referência à concepção de que a forma como as cidades são vivenciadas por aqueles que as habitam e por todos que por elas passam é diretamente influenciada por seu planejamento e, a ideia é incitar

tal percepção no espectador. É possível que a amplitude do espaço urbano seja capaz de desencadear uma sensação de isolamento e, conseqüentemente, afetar a maneira como nos sentimos e/ou nos relacionamos? Até onde nos levariam as percepções suscitadas pelo traçado urbano? Apesar da hipérbole presente no roteiro enquanto recurso de construção da narrativa, o questionamento permanece válido: de que maneira somos afetados pela arquitetura?

As questões acima foram um gatilho para escolhas estéticas e recursos narrativos, culminando em uma questão principal: afinal, qual seria a melhor maneira de retratar e construir um futuro sem humanidade, proposto pelo roteiro? Sem vida, configurar-se-ia uma imobilidade histórica ou, em outras palavras, a morte do tempo. Se tudo o que resta é registro, arquivo morto, rastros de uma passagem que não serão mais produzidos, a leitura dessas imagens está, evidentemente, sujeita a uma ressignificação por quem as lê - o que abriria também as possibilidades de contar uma ficção não só por meio de imagens produzidas, mas por meio de uma reinterpretação de imagens de arquivo. Se os tempos de um filme se dão também pelo movimento das imagens, o seu congelamento – o *frame* – poderia também ser um recurso de linguagem.

2. PROBLEMA DA PESQUISA

Brasília, ao contrário de outras cidades, não se deu ao acaso. Era filha planejada já há muitos anos e nasceu do esforço coletivo de arquitetos, engenheiros, entre outros trabalhadores da construção civil. Lugar esse onde tudo parece ter um propósito: das amplas vias que separam os edifícios-monumento até a similaridade nas construções, que irão determinar suas funções e segmentá-las.

É comum que se escute “aqui nunca tem nada para se fazer”. E por muitas vezes a amplidão do espaço urbano e a ausência de pedestres me causou uma mesma percepção: de que Brasília estava, de fato, morta. *Ferida Viva* surge de questionamentos enraizados nas consequências de se habitar uma cidade que foi previamente projetada e como suas características são capazes de nos influenciar enquanto sociedade.

Como, então, transformar em imagens, sentimentos e sensações tão específicas?

Assim, produzir um filme utilizando apenas fotografias pareceu-me antes de mais nada coerente com algumas das propostas que tínhamos: trabalhar camadas temporais, congelamento de instantes, a memória ser falha e incapaz de recordar a completude de um movimento e, particularmente a imobilidade que a cidade transmite. Além disso, o roteiro possui uma parte histórica que poderia ser retratada de maneira bastante eficiente a partir de fotografias de arquivo. Pretendia que tanto o material que produzisse quanto o que selecionasse fosse capaz de recriar impressões reais, e a fotografia ainda é um suporte cujo caráter intrínseco tem uma relação direta com a realidade. Afinal, não se pode fotografar aquilo que não existe.

Percebi que tal decisão poderia também representar uma independência maior no que tange o cronograma, redução de equipe, orçamento e, sobretudo, garantiria uma estreita relação minha com cada uma das áreas que competem *Ferida Viva*.

Durante todo o curso, participei de projetos² nos quais trabalhei principalmente com a parte de fotografia, seja como assistente, diretora ou fotógrafa *still*, e acabei não me aventurando em outras áreas da produção cinematográfica. Por mais que a realização de um curta-metragem composto apenas por fotografias e uma locução em *off* se dê de maneira bastante diferente de um *set* de filmagem tradicional, vi no projeto

2 *o fio*, dirigido por Letícia Marotta, 2013 (*still* fotográfico); *Rebote*, dirigido por Erika Gross, 2013 (assistente de fotografia); *Os Tempos Mortos*, dirigido por Laura Papa, 2014 (diretora de fotografia); *Fantasma Cidade Fantasma*, dirigido por Pedro Beiler, 2015 (*still* fotográfico); *O Menino Leão e a Menina Coruja*, dirigido por Renan Montenegro, 2016 (*still* fotográfico); *Riscados pela Memória*, dirigido por de Alex Vidigal, 2018 (*still* fotográfico).

a oportunidade de acompanhar de perto o desenvolvimento de cada uma das partes e colocar em prática muito do que havia ficado apenas na teoria.

Em meio ao processo, contudo, percebi que meu tempo disponível para a produção do material seria reduzido, dada a necessidade de que as ruas estivessem vazias e que não houvesse iluminação artificial – de maneira a garantir que as imagens produzidas representassem, de fato, uma cidade abandonada. Somado a isso, quando me debrucei sobre o roteiro e trabalhei mais profundamente na decupagem, me dei conta da real quantidade de imagens que deveriam ser produzidas para complementar os registros de arquivo; além do tratamento prévio à entrega para o editor que cada uma delas receberia, também feito por mim.

Nessas condições, não sabia se conseguiria imprimir no curta-metragem todas as minúcias a que estava me propondo, de forma que o espectador fosse capaz de apreendê-las ou que, ao menos, sentisse certa curiosidade pelo que estava vendo. Independentemente, busquei manter-me fiel à proposta estética para avaliar com a reprodução de *Ferida Viva*, o potencial narrativo desse tipo de produto.

3. OBJETIVOS

3.1. Objetivo geral

- Estudar possibilidades narrativas da fotografia *still* dentro de um filme, bem como seus diversos desdobramentos/efeitos enquanto recurso de linguagem cinematográfica. Além disso, por meio dessa escolha, incitar no espectador percepções e questionamentos sobre o conceito de cidade, e como sua estrutura pode determinar as relações entre os próprios habitantes e deles com os espaços urbanos.

3.2. Objetivos específicos

- Realização de um curta-metragem experimental, que mescla realidade e ficção, apenas com fotografias e narração em *off*. As imagens datam de dois momentos distintos: 2017-2018, produzidas por mim ou cedidas pelo fotógrafo, Diego Bresani; e da década de 1950, selecionadas durante pesquisas no Arquivo Público do Distrito Federal;
- Explorar as fronteiras entre os gêneros documentário e ficção, seja na constituição de uma linha temporal dentro do filme, seja na construção da identidade da cidade-personagem, Brasília;
- Criar novas percepções sobre características de Brasília, a partir da insurgência de pontos relevantes sobre aquilo que nos é comum: o espaço urbano, o projeto utópico da cidade, os meios de locomoção.

4. JUSTIFICATIVA

Durante minha temporada em Nova Iorque, tive a oportunidade de estudar fotografia no International Center of Photography. Já na segunda semana, precisei produzir um trabalho autoral para o curso *Your Story in Your Photographs*, uma representação visual do que eu considerava como “lar”. E, para minha própria surpresa, essas foi uma das imagens que apresentei:



Figura 1 – *Habitar*. Laila Varaschin. 2017.

Minha noção de “lar” e, conseqüentemente, de pertencimento não dizia respeito a um local, mas às pessoas que lá habitam³. A partir dessa concepção, passei a me questionar o que Brasília, enquanto lugar físico, representava para mim.

Após cinco meses cumprimentando desconhecidos na rua e começando conversas aleatórias no metrô, quando voltei, subitamente, fui surpreendida ao perceber que a cidade não parecia fazer mais sentido. Ao mesmo tempo, apesar de nada ter mudado, eu havia mudado – e, conseqüentemente, tudo era diferente, porque independentemente da cidade, minha percepção dela já não era mais a mesma.

3 Essa era a minha interpretação até que minha orientadora fez um comentário extremamente pertinente a respeito dessa série: há nessas fotografias o mesmo vazio que vejo em Brasília.

Uma das experiências que mais atestou esse novo estado de observação foi quando decidi fazer a pé um percurso até um restaurante que fica a três quadras da minha casa – não encontrar uma alma sequer no caminho e me deparar com uma fila considerável para servir a comida me espantou. A seca, a preguiça (e o medo) de andar só, pequenas coisas antes corriqueiras fizeram eu me sentir fora de lugar – e que ainda me fazem parar por vezes para dizer “o que isso está fazendo aqui?”.

De que maneira nos afetam os vazios que nos circundam? É imprescindível dizer que cada cidade possui suas particularidades e que, a partir destas, iremos pautar nossa experiência do ambiente. Assim, foi impossível não perceber que deixei de viver certas trocas favorecidas pelo contato interpessoal diário que nos era, muitas vezes, imposto em Nova Iorque. Nas ruas, no metrô, constante e direto.

Consequentemente, busquei encontrar uma forma para entender o vazio, a solidão e o isolamento – traços do urbanismo, que pautam e afetam a forma como habitamos a cidade e nos relacionamos. Percebi que esses pensamentos e questões estiveram presentes nas minhas primeiras impressões da cidade, quando cheguei, há anos atrás. Pelo hábito, pela convivência e pelo costume, com o tempo essas percepções tornaram-se banais, naturalizadas sob meu olhar e dissipadas pela rotina urbana. Poder encarar a cidade sob uma nova perspectiva, a de quem toma distância e retorna passado um tempo, como fiz após minha temporada fora, fez daqueles traços urbanos novamente perceptíveis, impositivos e urgentes do ponto de vista da fala.

Aproveitei que intrínsecas ao tema havia outras questões além do espaço urbano que me permitiam uma experimentação de abordagens narrativas menos tradicionais. Trabalhar a fotografia enquanto dispositivo estético do cinema, capaz de acrescentar outras camadas de significado à história – como questionamentos acerca da memória, da interpretação de uma fotografia isenta de contexto, e a fabricação de um sentimento de paralisação do tempo, por exemplo. Nesse sentido, *Ferida Viva* é um projeto que se abre para a liberdade criativa por não possuir, de modo geral, restrições comerciais presentes na produção audiovisual.

Trabalho como fotógrafa há 6 anos e encarei o curta-metragem como uma oportunidade de estudar mais profundamente as possibilidades de construção narrativa na fotografia *still* e seus desdobramentos enquanto opção estética a partir dessa tendência de composição, que tem sido utilizada por vários cineastas. Como será visto no referencial teórico e na metodologia, foram vários os filmes que me inspiraram nesse processo, datando desde a década de 1960 até os dias de hoje.

5. REFERENCIAL TEÓRICO

5.1. Fotografia e cinema

“Pergunto-me como se lembram as pessoas que não filmam, que não fotografam, que não gravam. Como a humanidade fazia para se lembrar antes?” (*Sans Soleil*. Direção: Chris Marker. França, 1983. 104 min)⁴

A fotografia, assim como o cinema, é uma ferramenta potente na veiculação de ideias e, portanto, na construção de narrativas, seja por meio de um corpo de imagens que, juntas, serão capazes de retratar determinado assunto ou por inserções singulares em determinados contextos, ou edição em sequências de maneira a acrescentar novas camadas de significação.

A utilização da fotografia no cinema como recurso estético e narrativo não é algo novo. Ao contrário, é parte em si, da própria história dos processos cinematográficos já que o movimento imagético quando fracionado resulta em imagens estáticas de instantes diversos.

Muybridge decompôs o tempo em instantes equidistantes para melhor decifrar assim o movimento humano ou equino. Ele fracionou o instante, portanto, em diversos momentos mostrados lado a lado de forma a reconstituir o movimento em fragmentos fixos. Marey, fisiologista interessado no corpo humano mas também cientista inventor de diversas engenhocas para compreender o movimento desse corpo, parece não ter perdido a dimensão estética da sua busca científica e deixa transparecer no seu percurso o maravilhamento pelo seu tema. O fisiologista Marey começa por se interessar pela circulação sanguínea e registra não só o cavalgar de um cavalo ou o caminhar humano, mas também o voo de um pássaro ou o movimento do ar em contato com algum obstáculo. Talvez por isso suas fotos estejam próximas da busca da representação do movimento pelos futuristas tais como os experimentos dos irmãos Bragaglia. Nem para Muybridge, nem para Marey, a fotografia deveria privilegiar um único instante; ambos estavam interessados, ao contrário, em representar a duração do movimento. O século XX deixaria de lado tais experiências para privilegiar a fixação do instante em imagens nítidas que fragmentam o movimento em instantes mínimos apresentados mais como flagrante de uma fluidez do que como um fluxo em si, como fizeram as mentes mais cinematográficas de Muybridge, Marey e dos futuristas (mesmo considerando a invenção do cinema apenas em 1894) (DOBAL, 2012, p. 4).

4 “Je me demande comment se souvient les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas. Comment faisait l’humanité pour se souvenir avant?” (*Sans Soleil*. Direção: Chris Marker. França, 1983. 104 min)

Então por que tantos cineastas optaram por inserir fotografias em seus filmes? O que há, além da estética, que tão somente a fotografia é capaz de acrescentar? Dentro de sua pesquisa, o diretor Chris Marker utiliza fotografias para abordar e evidenciar questões sobre memória, cinema e movimento: “Eu me lembro daquele mês de janeiro em Tóquio, ou melhor, lembro-me das imagens que eu fiz no mês de janeiro em Tóquio. Elas substituem agora a minha memória - elas são a minha memória.”⁵. No curta-metragem *La Jetée*, por exemplo, as fotos estáticas aparecem para compor um cenário de fluidez temporal onde seu protagonista é capaz de transitar entre passado, presente e futuro através de uma recordação. Dessa forma, Marker coloca em pauta o potencial histórico das imagens, que enquanto suporte do filme, trabalham como veículo da memória e do próprio personagem em relação ao tempo. E dentre os vários fotógrafos e estudiosos da imagem que busquei enquanto pesquisava sobre o tema, deparei-me incontáveis vezes com a relação entre a fotografia e o tempo.

A imagem em movimento é um presente contínuo, no qual mergulhamos sem nos dar conta da matéria de que é feito. A aparição da imagem fixa é um buraco no fluxo do tempo, um chamado súbito à consciência. Esse é o poder mais expressivo do *still* dentro do filme. Na ilusão de movimento, o espectador é guiado pela edição e pelos ritmos daquele presente contínuo. Diante da imagem fixa, porém, somos um pouco trazidos de volta a nós mesmos, àquilo que inferimos da imagem e ao que memorizamos das outras imagens já vistas. A imagem fixa subitamente instala o passado dentro do presente contínuo do filme (MATTOS, *FOTOCINE – A Fotografia no Cinema*. 2011, p. 36).

A fotografia é um paradoxo entre a vida e a morte, capaz de perpetuar um instante e atestar seu fim ao mesmo tempo. Ao destacar um momento do tempo presente, situa-o em um passado que, entretanto, permanecerá sempre acessível em um tempo não outro que em um presente. Considerando, portanto, tal característica da técnica fotográfica, nada me pareceu mais adequado para construir imagetivamente uma cidade que eterniza-se pela arquitetura em um tempo presente, e que ao mesmo tempo atesta a morte em si.

“E toda foto nada mais é que a representação de um dia único. E esse dia único contém, ao mesmo tempo, o passado e a projeção do futuro. [...] Na realidade, porém, quero mostrar que esse momento isolado de um dia está ligado ao passado e ao futuro, e o que o torna precioso é ele ser um instante presente, mas que se inscreve entre o passado e o futuro. Percebo essas duas coisas e quero

5 “Je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo ou plutôt je me souviens des images que j’ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire.” (*Sans Soleil*. Direção: Chris Marker. França, 1983. 104 min)

mostrá-las. Minha própria lembrança desaparece no momento que tiro a foto. No fim das contas, a máquina fotográfica me serve de memória.” (*Contatos 2 – A Renovação da Fotografia Contemporânea*. Direção: Vários. França, 1990-2002. 143 min)

Tendo em vista essa maleabilidade temporal, recorrer à fotografia enquanto recurso cinematográfico para repensar uma linearidade narrativa se fez bastante atrativo para mim. Considero que meu produto se estruture em uma sobreposição de períodos que reconstituem a história de Brasília já enquanto memória, representada em fotografias que, no entanto, se misturam a um futuro fictício recriado a partir de imagens do presente.

5.2. Documentário x ficção

As pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele [daguerreótipo] produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos (DAUTHENDEY apud BENJAMIN, 2008, p. 95).

Antes de abordar as características pertencentes a cada um dos gêneros cinematográficos trabalhados durante minha pesquisa, pareceu-me pertinente levantar uma questão que diz respeito ao cerne dos estudos fotográficos, dado que, a priori, *Ferida Viva*, é um filme composto apenas por fotografias. Parti, então, do seguinte questionamento: uma fotografia poderia ser considerada uma representação fiel da realidade?

Havia nos primeiros retratos produzidos na história, como sugere Walter Benjamin na citação acima, uma sensação de que a imagem era quase tão verdadeira quanto a própria realidade. A câmera fotográfica era capaz de apreender um momento e materializá-lo, como uma memória física de um determinado acontecimento. A câmera, como sabemos, não é capaz por si só de alterar a representação do que se revela ao fotógrafo, contudo, a câmera, assim como a memória, opera a partir de percepções humanas e, portanto, algumas questões precisam ser levadas em consideração.

Fazer uma fotografia é, antes de qualquer coisa, realizar uma sucessão de escolhas: enquadramento, ângulo, profundidade de campo, velocidade. Uma série de fatores que, se analisados a partir de uma perspectiva teórica já seriam capazes de alterar substancialmente nossa percepção e, conseqüentemente, nossa compreensão de uma

determinada imagem. É verdade que, se programada para utilização em modo automático, essa gama de decisões ficará restrita, basicamente, ao enquadramento – característica essa, que por si só já abre as portas à discussão.

Para o fotógrafo Henri Cartier-Bresson, em *O Imaginário Segundo a Natureza*, independentemente das opções que se apresentam ao fotógrafo em um determinado contexto, a imagem final é necessariamente parte da realidade, mesmo que seja apenas o recorte de um cenário maior. Há uma noção, para o autor, de que o fotógrafo interfere diretamente no que é mostrado ao espectador, porém, o que se representa existe no mundo real.

É para cada um de nós, partindo do nosso olho, que começa o espaço que vai se ampliando até o infinito, espaço presente que nos surpreende com mais ou menos intensidade e que vai imediatamente fechar-se nas nossas lembranças e ali modificar-se. De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa um momento preciso. Nós jogamos com coisas que desaparecem, e quando desapareceram é impossível fazê-las reviver. Não retocamos nosso tema; podemos no máximo escolher entre as imagens recolhidas para a apresentação da reportagem. O escritor tem o tempo de refletir antes que a palavra se forme, antes de deitá-la sobre o papel; ele pode ligar vários elementos. Há um período em que o cérebro esquece, uma compressão. Para nós, o que desaparece, desaparece para sempre: daí nossa angústia e também a originalidade essencial do nosso ofício. Uma vez de volta ao hotel, não podemos refazer nossa reportagem. Nossa tarefa consiste em observar a realidade com a ajuda deste bloco de esboços que é a nossa máquina fotográfica, e fixá-la, mas sem manipulá-la nem durante a tomada, nem no laboratório através de pequenas manobras (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 18).

Já Stephen Shore, em seu livro *A Natureza das Fotografias*, destrincha a concepção fotográfica – perpassando pelo que ele define nos conceitos de nível físico, descritivo e mental – e atesta que o ato de fazer escolhas diz respeito à uma subjetividade que, por consequência, não pode ser imparcial. Ou seja, não é possível representar a realidade tal qual ela é, porque nossa percepção dela depende de inúmeros fatores pessoais dos quais não somos capazes de nos desvincular no momento em que fazemos uma imagem. A própria expressão “fazer uma fotografia” diz respeito a uma ação ativa.

Trago aqui um exemplo em que, uma mudança de enquadramento altera nossa percepção de um dado evento, tendo em vista que, na primeira imagem, temos uma ideia visualmente mais ampla do contexto geral, enquanto na fotografia seguinte, confrontamos apenas uma parcela do que ocorreu naquele momento. Poderíamos, por exemplo, interpretar o recorte que temos à direita como uma discussão entre os personagens, com

base no gesto do homem e na feição da mulher, porque não temos conhecimento das circunstâncias em que a imagem foi produzida. Essa fotografia não deixa de pertencer à realidade pela maneira como foi enquadrada, como diria Cartier-Bresson, contudo, estamos sempre sujeitos às informações que se apresentam e quem as determina é, unicamente, o fotógrafo, como diria Shore.



Figura 2 – *Ilha*. Laila Varaschin. 2017.

[...] ao colocarmos uma fotografia em circulação, ela nos escapa. Este aprendizado do mundo pela fotografia pode ter resultados felizes ou desastrosos, conforme o pequeno fato que se mostra estar isolado, separado ou não de seu contexto de tempo, lugar e humanidade (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 42).

Daí passamos para outra questão, que diz respeito ao espectador: a interpretação de uma fotografia também é algo subjetivo e, portanto, passível de variações: quem observa imprime seu histórico pessoal e carrega a imagem de significados, que não foram previamente colocados pelo fotógrafo; além de depender de uma contextualização da imagem em questão – como se pode observar anteriormente. Esse assunto, particularmente,

apesar das milhares de minúcias, tem um vínculo direto com o que desejo pontuar aqui no que diz respeito à escolha de unir os gêneros documentário e ficção em uma única obra.

Quando pensamos sobre cada um desses dois gêneros, são claros os pontos que os distinguem, tanto esteticamente quanto na forma com que possíveis temas serão abordados. Há uma liberdade atrelada à ficção que nos permite aceitar qualquer evento que se apresente, contanto que ele seja justificado de alguma forma dentro da narrativa. Já o documentário fundamenta-se, necessariamente, na realidade. Possui um caráter implícito que imprime confiabilidade ao que está sendo retratado – que justificaria enquadrá-lo estritamente enquanto não-ficção. Com base no senso comum, o entendimento das expectativas que nutrimos sobre cada um deles se dá de maneira bastante genuína, apesar de superficial se considerarmos que mecanismos de ambos os gêneros podem ser utilizados como recurso narrativo do outro.

Em *A Pirâmide Humana* (1961), documentário experimental de Jean Rouch, por exemplo, documentam-se as experimentações propostas aos personagens a partir de situações ficcionais. A chegada de uma nova estudante à uma escola na Costa do Marfim (ficção), desencadeia uma série de eventos que tem por base o improviso dos não-atores escolhidos pelo diretor para protagonizar a obra. Rouch utiliza uma estrutura narrativa ficcional para ocasionar situações que estão vinculadas à realidade.

E são várias as formas de explorar, transformar e caminhar na dicotomia que existe entre os gêneros. Kleber Mendonça Filho, em *Recife Frio* (2009), utiliza recursos estéticos característicos ao documentário – como a câmera na mão, a utilização de entrevistas, a quebra da quarta parede, entre outros – para retratar um fato irreal: o resfriamento da cidade do Recife. No curta-metragem *Pacífico* (2010), Jonathas de Andrade relata a separação física do Chile da América Latina, em decorrência de uma suposta movimentação tectônica, através da locução quase jornalística dos eventos sobreposta a imagens de jornais e pequenas animações. Em ambos os filmes, a veracidade característica ao documentário imbui uma noção errônea no espectador, de que os eventos retratados são reais.

Foi essa a atmosfera que busquei criar no curta-metragem *Ferida Viva*. Além disso, gostaria que o espectador, ao deparar-se com as fotografias, fosse capaz de levantar certos questionamentos sobre a imagem em si: a curadoria das imagens, enquanto documentos, não seria uma manipulação dos fatos? Se a imagem é um registro que se fundamenta em decisões tomadas a partir da percepção do fotógrafo sobre um evento, é possível que o retrato seja imparcial?

Todas as referências aqui citadas foram de grande importância na concepção e no desenvolvimento do projeto, tendo em vista que tanto as imagens de arquivo quanto as imagens que fiz (ou que me foram cedidas) são representações de eventos reais – ou fragmentos de verdades que escolhi utilizar/retratar – que adquiriram novo sentido quando contextualizadas pela narração em *off* proposta no roteiro.

6. METODOLOGIA

Fracionei a metodologia em três categorias primordiais – pré-produção, produção e pós-produção – e suas respectivas subdivisões, que acredito serem capazes de contemplar as especificidades do processo de cada uma das etapas do projeto. Optei por apresentar várias das referências no item que trata da pré-produção (6.1.), por acreditar que, apesar de parte essencial da minha experiência em Nova Iorque, elas não se referem aos conceitos que embasaram a concepção do projeto como um todo. Portanto, as enquadro aqui como parcelas de uma pesquisa posterior que revisita conhecimentos prévios.

6.1. Pré-produção

Foi em outra cidade que consegui olhar para Brasília de uma maneira diferente. Durante minha temporada em Nova Iorque, participei de palestras e conferências sobre fotografia e cinema; participei também de discussões sobre o papel da cidade enquanto manifestação física do desejo humano e a influência do espaço sobre a estrutura social; assisti a documentários e pesquisei fotógrafos e cineastas que retrataram o tempo e a arquitetura. Até mesmo na literatura encontrei referências – que, de alguma forma, me remetiam a Brasília e à maneira como me sentia em relação à cidade.

Ainda em minha temporada fora, fui apresentada ao roteiro de meu amigo, Lucas Marchesini. A decisão de concretizá-lo veio antes mesmo que eu voltasse, propiciando, portanto, um engajamento mais profundo nas experiências da cidade e na percepção de como elas se conectavam com Brasília.

Minha volta para o Brasil foi norteadada por um estranhamento constante de vivências banais, que acompanhado do livro *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, tornaram-se peças-chave no desenvolvimento do projeto, estimulando a minha curiosidade para aquilo que já me era comum. Imaginava-me como Marco Polo, narrando ao Imperador suas percepções dessa cidade tão peculiar. Enquanto dirigia, passei a observar mais ao meu redor e, por consequência, encontrei nas miudezas do cotidiano novas histórias.

Irei destrinchar nos tópicos a seguir muito do que estudei enquanto ainda nos Estados Unidos e que utilizei como referência para as propostas estéticas do curta-metragem.

6.1.1. Construção narrativa e recursos propostos para a inserção dos elementos: passado x presente (percepção de tempo); realidade x ficção

Num primeiro momento, seguindo a cronologia narrativa do roteiro em que um passado histórico precede o passado fictício, optamos por separar em dois blocos distintos o corpo imagético que configura a estrutura visual do filme. As fotografias selecionadas no Arquivo Público do Distrito Federal configurariam o primeiro bloco, histórico; enquanto as fotografias produzidas por mim (somadas à série *Cartografias do Pedestre Modernista*⁶, gentilmente cedidas pelo fotógrafo Diego Bresani) abarcariam o coletivo dos tempos do filme – passado recente e presente da cidade vazia.

Transitando pelas imagens da construção de Brasília, já na primeira visita ao Arquivo, percebemos que tal divisão, apesar de dotada de sentido, poderia resultar em uma perda significativa no que acabávamos de encontrar ali: a sensação de que o começo era capaz de retratar também – e por vezes até melhor – o fim da cidade.

Essa troca representava um recurso precioso, permitindo trabalhar as fronteiras da realidade e da ficção. Por meio de um mero deslocamento temporal, da simples realocação das imagens, e do complemento posterior do discurso, seríamos capazes de ressignificar as fotografias. Além disso, poderíamos introduzir outros apontamentos sobre as noções e semelhanças entre princípio e fim, vida e morte.

O livro *Ressaca Tropical*, do fotógrafo Jonathas de Andrade, teve grande importância para o projeto, posto que sua narrativa se desenrola em duas frentes: textual, a partir de um diário anônimo resgatado do lixo; e visual, composta por imagens aéreas do Recife, fotos de um acervo amador, imagens de arquivo da Fundação Joaquim Nabuco e fotografias de prédios modernistas feitas pelo próprio artista. Assim, somos conduzidos por meio de fragmentos que se associam em sobreposições visuais, pela história de um personagem principal (a quem pertence o diário) e da cidade. O Recife ambienta os acontecimentos descritos, é lar dos personagens que, apresentados a partir de uma única perspectiva, são despidos de qualquer profundidade e podem, dessa forma, compor cenários universais.

Imagens coletadas em acervos que permeiam vários tempos de um mesmo cenário; um diário encontrado ao acaso – essa junção ressignifica ambos. Os relatos entrecortam as fotografias da cidade e das pessoas, imagens pessoais e documentais, de um Recife do presente e de um Recife do passado. Dentre os acontecimentos descritos, há inícios e términos de relacionamentos amorosos, datas de vacinação, obituários, notícias

e reflexões do próprio narrador, justapostas de maneira produzir discursos anacrônicos. Sendo assim, por meio de tal associação, o artista cria um universo que é tanto real quanto fictício: ele apresenta uma sucessão de possibilidades ao leitor que tem como suporte a realidade. Entretanto, o que se concebe a partir dessa construção extrapola a veracidade das palavras e fotografias, pois ambas são verdadeiras em sua individualidade, embora a combinação das duas instâncias seja um terceiro discurso, o do autor.



Figura 3 – *Ressaca Tropical*. Jonathas de Andrade. 2016.

6.1.2. Propostas estéticas para a direção de fotografia

Para iniciar a produção fotográfica, além do livro de Jonathas de Andrade citado acima, busquei referências em fotógrafos e pintores que desenvolvessem as temáticas similares às abordadas no projeto e/ou fossem capazes de criar um tom afim ao que gostaríamos para o filme.

Dentre os vários nomes pelos quais perpassei em minha pesquisa, procurei, a partir do que acreditava ser pertinente, algumas características capazes de orientar os arranjos estéticos que serviriam de inspiração tanto para a produção fotográfica, quanto para a curadoria do material de arquivo – identificando também, aspectos comuns às obras.

6.1.2.1. Composições fotográficas enquanto *storytelling*

Reconhecido pela apresentação peculiar de seu trabalho, Duane Michals incorpora sequências imagéticas bem como a utilização de textos nas construções narrativas. Uma vez que representa as possibilidades de arranjo, composição e *storytelling* em seus conjuntos de imagens, foi uma referência para fotografias únicas, sequência e montagem dentro do meu filme.



Figura 4 – *Grandpa Goes to Heaven*. Duane Michals. 1989.

6.1.2.2. O fotógrafo em primeira pessoa e a criação de uma percepção universal por meio da estética

Em seu livro, *America by Car*, Lee Friedlander retrata rodovias e paisagens norte-americanas da perspectiva do viajante: enquadra, além do exterior, o interior do carro que dirige, utilizando o espelho como recurso estético para criar imagens com múltiplas camadas visuais.



Figura 5 – *America by Car*. Lee Friedlander. 2010.

Tal composição me pareceu interessante, por viabilizar, no meu caso, uma representação de Brasília da maneira como a entendo desde que comecei a dirigir. A cidade que hoje habito é emoldurada pelas arestas do veículo que utilizo diariamente

enquanto transporte; e por isso a percebo assim, quase por inteiro. Entendendo essa como uma visão não só minha, pois o trabalho de Friedlander desperta, ainda, outros desdobramentos: a universalidade que a estética pode configurar a um lugar ou personagem. Do clima árido às longas distâncias percorridas pelos passantes em Brasília, são vários os fatores que desfavorecem as caminhadas e privilegiam a utilização de veículos, fazendo com que essas impressões representem também as de tantos outros, configurando por meio da estética inspirada em Friedlander, a possibilidade de criar espaços, imagens e narrativas que são do fotógrafo-personagem, mas que poderiam ser de qualquer outro habitante da Brasília.

6.1.2.3. Abandono como sugestão da presença humana



Figura 6 – *Landscapes, Interiors, and the Nude*. Todd Hido. 2014.

As fotografias de Todd Hido possuem uma mesma atmosfera: sabe-se que algo aconteceu ali (ou está para acontecer), todavia as lacunas das histórias que conta permanecem incompletas e a tarefa de preenchê-las é atribuída ao espectador. Assim

é a história contada em *Ferida Viva*, que se abstém das razões pelas quais Brasília foi abandonada e deixa às imagens o gatilho para futuras especulações sobre os acontecimentos, expectativas que só poderão ser supridas por suposições.



Figura 7 – *Lido di Spina*. Luigi Ghirri. 1974.

O fotógrafo italiano Luigi Ghirri, bem como Hido, é capaz de captar tamanho suspense em suas paisagens que quase podemos ver objetos se moverem. O “abandono” presente nas imagens sugere a existência prévia de uma presença humana, característica fundamental da obra destes fotógrafos. Em meu filme explorei essa particularidade com as fotos da série *Cartografias do Pedestre Modernista*, de Diego Bresani, que traz vestígios dessa presença humana a partir dos rastros criados pelos pedestres, além das fotografias de prédios, que por si só, já sugerem vida em algum momento.

6.1.2.4. Paisagens, sociedade

Numa esfera mais global, embora ainda no mesmo tema, Robert Polidori e Stephen Shore documentaram, cada qual à sua maneira, paisagens urbanas capazes de contar, por si só, infindáveis odisséias. A arquitetura se torna evidência única da existência humana.



Figura 8 – *Chronophagia*. Robert Polidori. 2005.



Figura 9 – *Selected Works*. Stephen Shore. 1973-1981.

Mauro Restiffe, em sua exposição *São Paulo, fora de alcance*, retrata bairros centrais e periféricos de São Paulo, traçando um panorama social e arquitetônico da cidade. A convite da revista ZUM, produzida pelo Instituto Moreira Salles, o fotógrafo passa a registrar a transformação das paisagens urbanas em decorrência da Copa do Mundo, e consequentemente, registrar seus habitantes e a relação que se estabelece entre ambos. Quando frente às suas fotografias, me vi obrigada a confrontar o fato de que são estreitos os laços entre a cidade e o homem, assim como são irrefreáveis as transformações e o tempo – sensação que gostaria de reproduzir em minhas próprias imagens. “Cidades são organismos vivos – nascem, crescem, desenvolvem-se. Raramente morrem e, em geral, sobrevivem àqueles que as moldaram ou que nelas vivem” (NOGUEIRA, 2018).



Figura 10 – *São Paulo, fora de alcance*. Mauro Restiffe. 2018.

Ainda pensando nessa relação entre a sociedade e o espaço urbano, busquei também pintores que, de alguma forma, foram capazes de representar a ausência. É curioso perceber que, apesar de retratarem por diversas vezes a solidão em suas pinturas, a percepção do isolamento se dá de maneiras diferentes. No caso dos quadros de Giorgio de Chirico, a solidão aparece por meio de uma representação do vazio, de locais que parecem inabitados e, pela ação do tempo, permanecem imaculados. Já nas pinturas de Edward Hopper, a inserção do elemento humano desencadeia a sensação de isolamento em relação ao lugar e ao outro, se considerarmos que em muitas de suas obras, os

personagens estão sozinhos ou não estabelecem nenhum tipo interação com os demais. Essa foi a atmosfera que busquei na forma como retratei os lugares escolhidos.



Figura 11 – *Piazza d'Italia con piedistallo vuoto*. Giorgio de Chirico. 1955.



Figura 12 – *A Woman in the Sun*. Edward Hopper. 1961.

6.1.3. Propostas estéticas para o desenho de som

O desenho de som foi inspirado, particularmente, no filme *Spell Reel*, da artista plástica e cineasta portuguesa, Filipa César, cuja pesquisa tange a interseção entre documentário e ficção, onde situa questões sobre história, localidade e identidade.

A narrativa de *Spell Reel* se estrutura a partir da imagem de um catálogo fotográfico, apresentado em plano zenital, subdividido em tópicos como “vegetação”, “clima”, “população”, entre outros, seguidos por fotografias que os representam. Vemos, então, uma mão que o folheia e faz apontamentos sobre algumas das imagens. Em sua fala sobre o filme, César, aponta a composição sonora da película como forma de inserção do espectador na realidade apresentada, tendo em vista que ouvíamos o som das fotografias mostradas e não do ambiente em que o personagem se encontrava no momento. A cada fotografia apontada por ele, ouvíamos uma nova paisagem sonora que a representasse.



Figura 13 – *Spell Reel*. Filipa César. 2017.

Essa apresentação das paisagens sonoras me deixou bastante instigada e foi a proposta que apresentei ao editor para que acompanhasse a narração em *off*, considerando indagações sobre quais seriam os ruídos de cada fotografia.

6.1.4. Propostas estéticas para a montagem

Utilizar fotografias em filmes não é nenhuma novidade e, portanto, tive acesso a muitas referências tanto nacionais quanto internacionais – desde os produzidos somente com fotografias até os que utilizavam o *still* apenas como um recurso narrativo e/ou estético, como os curtas-metragens *BÄR* e *Salut Les Cubains*, de Pascal Floerks (2014) e Agnès Varda (1971) respectivamente. Em sua vasta maioria, as imagens nesses filmes foram encadeadas de acordo com o texto e poderiam utilizar de certos recursos como *zoom*, movimento em quadro, sequenciamento no formato *stop-motion*, entre outros.

Percebi, contudo, que precisava ter alguma ideia do que gostaria de utilizar na edição, posto que, isso afetaria diretamente minha produção fotográfica. Para ter certas passagens em *stop-motion*, por exemplo, seriam necessárias imagens em sequência para produzir a ideia de movimento.

Vinil Verde, curta-metragem de Kleber Mendonça Filho e *La Jetée*, de Chris Marker, foram as principais inspirações no que diz respeito à produção do projeto em si e, conseqüentemente, em vários aspectos da narrativa visual.

La Jetée se constrói justamente nessa premissa de que as imagens são memórias e a percepção é um ato de seleção de imagens. Ao alargar desmesuradamente o intervalo entre supostos fotogramas de um filme, Chris Marker sublinha a dinâmica da relação entre cinema e fotografia (MATTOS, *FOTOCINE – A Fotografia no Cinema*. 2011, p. 36).

Uma outra referência importante foi o filme *News from Home*, de Chantal Akerman, que apesar de não utilizar fotografias como recurso estético, faz uma composição interessante entre narração e imagens da cidade. Trata-se da história de Chantal, que se muda da Bélgica para os Estados Unidos e deixa para trás sua família. Sobrepostas às filmagens de Nova Iorque, onde vive a cineasta, uma voz em *off* lê as cartas que sua mãe enviou ao longo do tempo, de forma a imergir o espectador em ambas as perspectivas. As lacunas, muitas vezes não preenchidas, esboçam de certa maneira uma complementação mútua dos discursos que fazem parte do filme.

6.2. Produção

6.2.1. Pesquisa de material: Arquivo Público do Distrito Federal

Fomos ao Arquivo Público do Distrito Federal (A.P.D.F.) algumas vezes durante o processo de pesquisa e é válido ressaltar que existem algumas restrições relacionadas à

quantidade de imagens que se pode solicitar por vez e por pessoa, contudo, a burocracia é mínima – limita-se ao preenchimento de um pequeno formulário – e suas funcionárias (Rita e Angélica) foram sempre muito solícitas conosco.

Embasamos nossas primeiras buscas em uma decupagem inicial – encontrada na lateral do roteiro⁷ – que previa imagens aéreas das primeiras estradas e construções, fotografias das pessoas na cidade e dos trabalhadores em obras. Somente depois de receber o primeiro corte do curta-metragem, senti a necessidade de retornar ao Arquivo para procurar um material específico do qual percebemos a necessidade apenas na edição.

De modo geral, o A.P.D.F. é de fácil acesso e possui um vasto acervo disponível para utilização.

6.2.2. Produção fotográfica

Primeiramente, defini junto ao roteirista, possíveis locais que poderiam ser visualmente interessantes para representar os vazios de Brasília e, a partir disso, formulei um pequeno cronograma de realização. Separados por localização, busquei facilitar o deslocamento entre eles e viabilizar, portanto, que mais pontos fossem retratados em um único dia.

Apresentadas as características particulares de cada um dos artistas (e minhas intenções ao citá-los), escolhi representar o espaço por meio de grande-angulares, lentes cuja distância focal é relativamente menor e que, portanto, ampliam a profundidade de campo e as dimensões entre os objetos – qualidade que considerei interessante para configurar o isolamento e a solidão que abarcamos na narrativa.

Optei por utilizar uma 24mm com o diafragma de pelo menos f/5.6, a variar de acordo com a condição de luz, para obter uma boa profundidade de campo e incluir o máximo de informações possíveis sobre o ambiente e a atmosfera em questão. A inexistência de um único ponto focal, que direciona o olhar do espectador, cria tensão por meio de uma dispersão visual que se propaga com os espaços vazios. Além disso, constroem-se camadas imagéticas que abrem espaço ao diálogo, convidando o espectador a se projetar e criar crônicas paralelas à narrativa principal.

Utilizei uma câmera digital Nikon D610 e duas câmeras analógicas, uma Nikon FG e uma Olympus Trip – com os filmes Kodak E100 G ASA 200 e Kodak Tri-X ASA 400 –, ambas configuradas da mesma maneira para testar a viabilidade de utilizar as fotografias

que produzi em conjunto com o material de arquivo, o que afluiu na decisão de que o filme deveria ser todo em preto e branco, para que se mantivesse uma unidade visual.

Fiz todo o tratamento das fotografias utilizando o Adobe Lightroom, inclusive as do Arquivo Público do Distrito Federal. Em seguida, organizei e separei-as em alguns blocos, seguindo a proposta do roteiro, para facilitar o processo de montagem. Divididas então nos seguintes tópicos: imagens do terreno em preparação, fundações e primeiras estruturas; a chegada dos candangos; os habitantes e a cidade; a cidade vazia. Por vezes precisei me afastar do material para fazer a curadoria, pois minha própria percepção das fotografias era alterada com o passar do tempo. Era comum que eu olhasse para as imagens logo depois de sua produção e não gostasse de nenhum delas. Precisava, portanto, esperar alguns dias para retomar o trabalho.

6.2.3. Locução

Acompanhei e dirigi a gravação da locução, feita pelo ex-aluno da Faculdade de Comunicação, André Ribeiro, no próprio estúdio da FAC. Conversamos um pouco sobre a proposta do curta-metragem e ele rapidamente captou a ideia, tornando o processo muito fácil. Optamos por uma voz desprovida de emoção que simulasse um tom documental e, por consequência, imprimisse confiabilidade aos relatos. Gravamos, contudo, algumas opções com entonações diferentes para que o editor, Henrique Vieira, tivesse alternativas dentro do que estávamos propondo.

Por fim, entreguei todo o material para o editor e deixei o primeiro corte em suas mãos, apenas com apontamentos iniciais do que tinha em mente para o filme, pois queria ter uma opção que não estivesse totalmente vinculada a mim. Queria ver as possibilidades que se apresentariam a partir da proposta original.

6.3. Pós-produção

6.3.1. Ressignificação: a direção na montagem

A direção de um filme que possui apenas fotografias desenvolve-se essencialmente na pós-produção. Por mais que exista uma base estrutural, que é o roteiro, a dinâmica do filme se dará na montagem: ritmo, sonoridades e imagens serão postas à prova até que se chegue no produto final.

Após a visualização do primeiro corte, fiz vários comentários sobre as imagens escolhidas em relação ao texto e a transição entre elas. Nesse momento, senti a necessidade de produzir mais algumas fotografias de Brasília e buscar no Arquivo Público do Distrito Federal, outras que pontuassem partes específicas da narração.

Minha maior preocupação era evitar uma eventual monotonia, por conta das fotos estáticas, e conseguir trazer a atmosfera que desejava para o curta-metragem, portanto, nos reunimos algumas vezes durante esse período para alinharmos nossas ideias.

Testamos algumas opções, como o corte seco e o corte em *fade-in/fade-out* na transição das imagens para entender de que maneira conseguiríamos um melhor resultado. Também mudamos as fotografias de lugar algumas vezes bem como seu tempo em quadro, buscando potencializar seu impacto em relação à locução. Na primeira parte do filme, em que contamos a história do surgimento de Brasília, por exemplo, utilizamos um maior número de imagens que se apresenta em ritmo constante e mais acelerado para retratar o dinamismo da cidade em construção. Ao passo que, a partir do momento em que anuncia-se o esvaziamento, optamos por prolongar o tempo em quadro de cada fotografia, no intuito de evidenciar os vazios e introduzir a ideia de paralisação do tempo.

Acredito que me fazer presente, bem como o diálogo aberto e contínuo nesse processo foram de grande importância no resultado do projeto.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Produzir o curta-metragem *Ferida Viva* foi um processo quase autobiográfico, como se ao falar da obra e das minhas pretensões com relação a ela fosse falar de mim mesma, de quem sou e o que estou vivendo nesse exato momento. E por diversas vezes, foi doloroso ter de o fazer. Tive que lidar com a expectativa e a cobrança que eu mesma me impunha para que o que se concretizava se aproximasse ao máximo das ideias iniciais – respeitando as mudanças naturais que decorrem de um processo artístico de criação. Ocorreu também de olhar para as fotografias que estava produzindo e não gostar de nada, sentir que as imagens não eram boas o bastante e que não conseguiria transmitir o que me propus.

Eu me senti paralisada muitas vezes e, nesses momentos, mesmo que acreditasse que aquele não seria um bom dia para fotografar, por exemplo, me obrigava a ir e fazer o que conseguisse. Se não gostava do que produzia, deixava as imagens guardadas por um tempo para então voltar e conferir o material novamente. Quando necessário, repetia os locais, tentava novos ângulos ou mesmo suportes diferentes. Busquei também fotografar durante várias horas seguidas nos dias em que saía, para tentar otimizar o pouco tempo que tinha para produzir o material.

Por não se tratar de uma estrutura narrativa tradicional, tanto visualmente quanto em relação à forma como o texto é apresentada, temia que minhas proposições estéticas estivessem pouco palpáveis ou mesmo que o roteiro fosse muito abstrato para quem desconhecesse o processo. Decidi, em acordo com o editor, que mostraríamos os cortes para algumas pessoas, buscando suas impressões a respeito da obra, o que nos serviria como termômetro para fazer os ajustes que se fizessem necessários. A partir dessas análises, pudemos lapidar o produto da melhor maneira possível para que conseguíssemos partilhar das percepções que conduziram essa pesquisa, tangendo ainda a compreensão do espectador.

Apesar de favorável em muitos aspectos já citados anteriormente, me senti um pouco limitada ao trabalhar com uma equipe reduzida, nesse sentido, porque as trocas em conjunto são também bons medidores a respeito da eficácia e coerência de um produto audiovisual. Acredito, contudo, que o produto é capaz de fomentar questionamentos sobre as noções de tempo e espaço em relação à cidade, mantendo-se fiel à proposta original.

Brasília, para mim, sempre teve relação direta com uma ausência de movimento, como se estivesse em letargia, esperando por grandes mudanças que nunca ocorrem.

Questões como a Lei do Silêncio, que vigora hoje no Distrito Federal, ou mesmo a dificuldade burocrática para realização de eventos em espaços públicos, parecem atestar esse estado de inércia em que a cidade se encontra. De quando me mudei para cá em comparação aos dias de hoje, percebo um maior empenho por parte das novas gerações em fazer as coisas acontecerem, contudo, essas condições estruturais que dificultam a transformação existem.

Conceber *Ferida Viva* foi falar também sobre essas percepções, além da minha relação com Brasília enquanto alguém que veio de outro lugar e utilizar a fotografia como recurso cinematográfico para o fazer, associando-a à arquitetura da cidade em minha pesquisa – ambas como evidências históricas – me ajudaram a compreender racionalmente todos os estranhamentos que sentia.

No que diz respeito à divulgação do curta-metragem, pretendo inscrevê-lo tanto em festivais nacionais, como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e o Festival Curta Brasília, quanto internacionais. Ademais, com o auxílio de editais como o Rumos Itaú Cultural ou mesmo o Fundo de Apoio à Cultura, gostaria de transformar o produto em uma exposição que contaria com as fotos utilizadas e o texto do roteiro disperso entre as imagens.

8. REFERÊNCIAS

8.1. Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia em Magia e Técnica, Arte e Política.*, São Paulo: Brasiliense, 2008.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O Imaginário Segundo a Natureza*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CIDADE, Marcelo e LAVIGNE, Nathalia. *Arquitetura como armadilha social na série fotográfica de Marcelo Cidade*. Revista ZUM, Brasil, abril/2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/galeria-marcelo-cidade/> Acessado em 21.06.2018

DE ANDRADE, Jonathas. *Ressaca Tropical*. São Paulo: Ubu, 2016.

DOBAL, Susana. *Tempo fotográfico e tempo cinematográfico: reciprocidades*. Revista Lai-ka, Brasil, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137176> Acessado em 21.06.2018

FOTOCINE – A Fotografia no Cinema. Catálogo da mostra/exposição. Org. Andreas Valentim. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios Rio de Janeiro, 2011.

FRIEDLANDER, Lee. *America by Car*. Nova Iorque: D.A.P./Fraenkel, 2010.

GAUTHEROT, Marcel. *Brasília*. Rio de Janeiro: IMS, 2010.

MALTZ, Rony. *A cidade nunca está pronta: Jonathas de Andrade constrói seu livro a partir de ruínas*. Revista ZUM, Brasil, jan/2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/livros/ressaca-tropical/> Acessado em 21.06.2018

NOGUEIRA, Thyago. Apresentação da Exposição *São Paulo, fora de alcance*. Instituto Moreira Salles, mar/2018. Disponível em: <https://ims.com.br/2018/03/26/sao-paulo-fora-de-alcance-fotografias-de-mauro-restiffe-texto-do-curador/> Acessado em 21.06.2018

PULS, Mauricio. *Verdadeiro ou falso*. Revista ZUM, Brasil, maio/2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-12/verdadeiro-ou-falso/> Acessado em 21.06.2018

SHORE, Stephen. *A Natureza das Fotografias*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

WESELY, Michael. *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

8.2. Filmografia

Aracati. Direção: Júlia Simone e Aline Portugal. Brasil, 2015. (60 min).

BÄR. Direção: Pascal Floerks. Alemanha, 2014. (8 min).

Brasília - Contradições de Uma Cidade Nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1967. (23 min).

Contatos 1 – A Grande Tradição do Fotojornalismo. Direção: DELPIRE, Robert; KLEIN, William; DEPARDON, Raymond; IKHLEF, Roger; ROUMETTE, Sylvain; ERVITT, Elliott; TAIEB, Alain; FREED, Leonard; GIANIKIAN, Yervant; RICCI LUCCHI, Angela; Philippe. França, 1990-2002. (156 min aprox.).

Contatos 2 – A Renovação da Fotografia Contemporânea. Direção: KRIEF, Jean-Pierre; DUBOSC, Dominique; MOON, Sarah; ROUMETTE, Sylvain; DHELSING, Marie-Dominique. França, 1990-2002. (143 min aprox.).

Contatos 3 – A Fotografia Conceitual. Direção: FLEISCHER, Alain; MARIE, Françoise; KRIEF, Jean-Pierre. França, 1997-2004. (130 min aprox.).

Duane Michals: The Man Who Invented Himself. Direção: Camille Guichard. Estados Unidos/França, 2014. (90 min).

La Jetée. Direção: Chris Marker. França, 1962. (28 min).

News From Home. Direção: Chantal Akerman. Alemanha/Bélgica/França, 1977. (85 min).

Pacífico. Direção: Jonathas de Andrade. Brasil, 2010. (12 min).

Recife Frio. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2009. (24 min).

Salut Les Cubains. Direção: Agnès Varda. Cuba/França, 1971. (30 min).

Sans Soleil. Direção: Chris Marker. França, 1983. (104 min).

Spell Reel. Direção: Filipa César. Alemanha/França/Guiné Bissau/Portugal, 2017. (96 min).

Travessia. Direção: Safira Moreira. Brasil, 2017. (5 min).

Ulysse. Direção: Agnès Varda. França, 1983. (22 min).

Urbanized. Direção: Gary Hustwit. Estados Unidos/Reino Unido, 2011. (85 min).

Vinil Verde. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2004. (13 min).

Ydessa, Les Ours et etc. Direção: Agnès Varda. França, 2004. (44 min).

9. ANEXOS

ANEXO A – ROTEIRO

VIDEO	AUDIO
<p>INTRODUÇÃO:</p> <p>Imagens panorâmicas da cidade.</p> <p>Imagens panorâmicas da cidade.</p> <p>Imagens da cidade vazia. Série cidade</p> <p>Imagens da cidade vazia. Série cidade.</p> <p>Imagens da cidade vazia. Série cidade. (tentar aqui metáfora com as pirâmides).</p> <p>Imagens da cidade vazia. Série cidade.</p>	<p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Brasília.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> O único deserto construído pelo ser humano.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> As linhas retas e planificadas da maravilha modernista já significaram o triunfo da racionalidade sobre a barbárie e a desolação, o triunfo do ser humano sobre o seu meio.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Brasília mirava a eternidade.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> E atingiu seu objetivo</p>
<p>HISTÓRIA:</p> <p>Imagens de arquivo, tom otimista.</p> <p>Imagens de arquivo, tom otimista.</p> <p>Imagens de arquivo, tom pessimista.</p> <p>Imagens de arquivo de personalidades. Fotos de figuras.</p>	<p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Brasília nasceu de um sonho, o sonho de um frei.</p> <p><u>DOM BOSCO(V.O.):</u> "Entre os graus 15 e 20, aí havia uma enseada bastante extensa e bastante larga, que partia de um ponto onde se formava um lago. Nesse momento disse uma voz repetidamente: - Quando se vierem a escavar as minas escondidas em meio a estes montes, aparecerá aqui a terra prometida, onde correrá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível".</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Um médico trouxe Brasília ao mundo.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Outras pessoas ajudaram o médico.</p>

VIDEO	AUDIO
Imagens de arquivo de pessoas na construção de Brasília.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Engenheiros.
Imagens de arquivo de pessoas em obras.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Arquitetos.
Imagens de arquivo de pessoas em obras.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Urbanistas.
Imagens de arquivo de pessoas em obras.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Pedreiros.
Imagens de arquivo de pessoas em obras.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Linhas retas de concreto cortaram o solo marciano.
Imagens de construções e estradas no meio do nada.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Pessoas foram importadas.
Imagens de arquivo e atuais, pessoas embarcando e desembarcando de veículos.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> O Frankstein ganhou vida.
Imagens de arquivo e atuais, pessoas nas ruas.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Em 21 de abril de 1960 nasce Brasília.
Imagens de arquivo do dia da inauguração.	
CRESCIMENTO:	
Imagens da cidade inacabada, arquivo e atuais.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Prematura.
Imagens da cidade inacabada, arquivo e atuais.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Ela cresce.
Imagens de pessoas na cidade inacabada, arquivo e atuais.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Prematura.
Imagens de pessoas na cidade inacabada, arquivo e atuais. Mais pessoas do que nas fotos anteriores.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Ela cresce.

VIDEO	AUDIO
<p>Imagens de pessoas na cidade inacabada, arquivo e atuais. Mais pessoas do que nas fotos anteriores.</p> <p>Imagens de pessoas na cidade inacabada, arquivo e atuais. Mais pessoas do que nas fotos anteriores.</p> <p>Imagens de pessoas na cidade inacabada, arquivo e atuais. Mais pessoas do que nas fotos anteriores.</p> <p>Imagens de pessoas na cidade, arquivo e atuais. Imagem com mais pessoas da série.</p> <p>Imagens de pessoas na cidade, arquivo e atuais. Imagem com menos pessoas do que na anterior.</p> <p>Imagens de pessoas na cidade, arquivo e atuais. Imagem com menos pessoas do que na anterior.</p> <p>Imagens com poucas pessoas (ou só uma) na cidade, arquivo e atuais.</p>	<p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Anda.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Fala.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> E prospera.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> E resiste.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Porque é esse o instinto da vida. Sobreviver.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Até a vida artificial quer sobreviver.</p>
<p>MORTE:</p> <p>Imagens da cidade vazia. Série cidade.</p> <p>Imagens da cidade vazia. Série cidade.</p> <p>Imagens da cidade vazia. Série cidade.</p> <p>Imagens da cidade vazia. Série vestígios.</p> <p>Imagens da cidade vazia. Série vestígios.</p>	<p><u>NARRADOR (V.O.):</u> A luta é ingrata.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Impossível.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> A vida recua, se esconde.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Cada vez mais longe.</p> <p><u>NARRADOR (V.O.):</u> Cada vez mais fundo.</p>

VIDEO	AUDIO
Imagens da cidade vazia. Série vestígios.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> A cidade morre devagar e em silêncio.
Imagens da cidade vazia. Série cidade.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Mas a sua morte é evidente.
Imagens da cidade vazia. Série cidade.	
CONCLUSÃO:	
Imagens da cidade vazia. Série cidade.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> O tempo cobre de anos a matemática da cidade.
Imagens da cidade vazia. Série cidade.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Apagando vestígios.
Imagens da cidade vazia. Série ruínas.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Eliminando provas.
Imagens da cidade vazia. Série ruínas.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Mas mantém a ferida.
Imagens da cidade vazia. Série cidade.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> A ferida viva é a cidade morta.
Imagens da cidade vazia. Série cidade.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Uma ferida sem corpo.
Imagens da cidade vazia. Série cidade.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> As cidades, como as pessoas, também morrem.
Imagens da cidade vazia. Série cidade.	<u>NARRADOR (V.O.):</u> Mas a morte das cidades são eternas.
Imagens da cidade vazia. Série cidade. FIM.	

ANEXO B – CARTOGRAFIAS DO PEDESTRE MODERNISTA











